

2. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 13. М., 1986. С. 7. Далее это издание цитируется в тексте с указанием тома и страницы в круглых скобках. Полужирный шрифт и курсив – наши.
3. *Крейча О.* Мой Чехов // Театр. 1991. № 1.

Е. К. Лукманова
г. Екатеринбург

Проявление театральной природы мышления Гоголя в «Размышлениях о Божественной Литургии» (к постановке вопроса)

Театральная природа произведений Гоголя не раз отмечалась исследователями его творчества. На сегодняшний день существует достаточное количество работ, литературоведческих и театроведческих, в которых категория театральности рассматривается применительно к гоголевской прозе. Нельзя обойти в данном вопросе и религиозные творения последнего периода жизни Гоголя. Так или иначе видоизменяясь, но неизменно обнаруживая себя во всех литературных произведениях Гоголя, театральная природа его мышления не могла исчезнуть бесследно и в одиночестве (как и духовность его не возникла одномоментно, но всегда была), а значит, и в его духовной прозе театральность находит свое отражение. Несмотря на кажущееся противоречие двух этих явлений, театральности и проповедничества, кажется, именно их сосуществование создает неповторимость гоголевских произведений, и духовная проза – не исключение.

«При множестве прекрасных мыслей, встречается немало объяснений обрядов богослужения произвольных и даже не правильных; есть даже выражения, противные учению Православной Церкви. Посему и размышления эти не могут быть одобрены в настоящем их виде» [1, с. 421]. Реакция петербургской Духовной цензуры на гоголевские «Размышления о Божественной Литургии» недвусмысленно указывает на расхождения преломленного в тексте понимания Гоголем Тайинства Церкви с церковным канонem. «Размышления...» создавались Гоголем

отнодью не на основе только собственных ощущений и чувствований. В. А. Воропаев приводит обширный ряд источников, послуживших Гоголю в качестве пособий, которые, кажется, должны были бы уберечь писателя от «объяснений обрядов богослужения произвольных и даже не правильных» [2]. Примеры церковной корректуры, приводимые им, доказывают, что «исправления архимандрита Кирилла были правильны в отношении догматики и хода богослужения» [Там же]. Другими словами, с теологической точки зрения цензура лишь устранила и восполнила некоторые «недочеты, происшедшие, с одной стороны, от недосмотра автора, с другой – от того, то Гоголь, вероятно, не был осведомлен о некоторых деталях богослужения, совершаемого в алтаре» [Там же]. Предположение же о неизменности присутствия театральной составляющей в любой прозе Гоголя дает основание допустить, что причина «несоответствия» догме, с одной стороны, и вместе с тем необычайная эмоциональная насыщенность и потенциальная действенность текста «Размышлений...» обусловлены своеобразием мышления автора, а именно – театральной его природой. Текст «Размышлений...» обнаруживает черты текста театрального, органичность вплетения которого в ткань духовной прозы закономерна, принимая во внимание наличие тождественности некоторых моментов храмового и сценического действия. Гоголь только укрупнил и сделал видимым то, что и так было очевидно, поскольку театральность в обряде заложена.

Отношение православия, религии, в которой нет ничего, кроме главного, ко всякого рода излишествах, бесполезностям и помехам на пути истинно верующего, олицетворение коих – театр, решительно отрицательно. За два тысячелетия христианства нет ни одного святого учителя Церкви, который бы учил пользе театра, и все, кто затрагивали этот вопрос, неизменно высказывались против театральных развлечений, отвлечений, ответвлений от едино верного пути – спасения... «Ревнив Господь! Славы Моея, говорит, иному не дам» [3, с. 30]. Ибо «...наслаждениями житейскими подавляются и не приносят плода» [Лк. 8. 14] [Там же, с. 38]. А Гоголь-христианин, остро ощущающий противоречие между Евангелием, явно отрицающим облагораживающее значение театра, всеми святыми учителями, пророками и апостолами Церкви, восстающими против зрелищ, и собственным «опытом театра», заявляет о возможном изменении отношения к театру. «Церковь начала восставать противу театра в первые века всеобщего водворения христианства, когда театры одни оставались прибежищем уже повсюду изгнанного язычества и притом бесчинных его вакханалий. Вот почему так сильно гремел противу них

Златоуст. Но времена изменились» [4, с. 90]. «Времена изменились», – произносит христианин в период, когда проблема совместимости театра и Церкви решалась однозначно не в пользу первого. «Вы подкрепляете себя тем, что некоторые вам известные духовные лица восстают против театра; но они правы, а вы не правы. Разберите лучше, точно ли они восстают против театра или только противу того вида, в котором он нам теперь является», – будучи человеком глубоко и искренне верующим и безусловно осведомленным о позиции Церкви по отношению к театру, тем не менее он одним из первых заговорил об «одностороннем взгляде на предмет» [Там же]. Предвидел ли он неизбежность ослабления церковных позиций? необходимость усиления Церкви иными средствами воздействия? Или, понимая силу театра, спешил привлечь его в союзники в деле духовного просвещения? Ведь схожесть религии и театра обоюдна, двунаправлена, возможно, как театральность проявляется в богослужении, так и служение Богу – в театре.

Совокупное пространство христианства – огромный мир, включающий в себя устойчивые и многообразные формы повтора, стабильного воспроизводства обрядовости, характера взаимоотношений между членами церкви. Святой праведный Иоанн Кронштадтский писал о том, что «храм и богослужение есть олицетворение, осуществление всего христианства: тут в словах, в лицах и действиях возвещается все домостроительство нашего спасения, вся священная и церковная история, вся благодать, премудрость, верность и неизменяемость Божия в Своих делах и обетованиях, правда и святость Его, вечная сила Его» [5, с. 185]. В словах, лицах и действиях... Если не знать, что речь идет о храме, то в сознании возникает определение театра. И верно, границы между театром и Церковью, если понимать ее как земной институт, размыты. Храмовое действо по многим параметрам совпадает с действием театральным. И то, и другое представляет собой синтез искусств: живописи, музыки, вокального и ораторского искусства, архитектуры и литературы. Здесь уместно вспомнить о гоголевской увлеченности идеей синтеза искусств, увеличивающего силу воздействия, которая была связана с приверженностью его идее целостности всего сущего. Целое для Гоголя было действительно необходимо: отсутствие целостности в реальной жизни воспринималось им как мировая трагедия, к которой он, художник, имеет непосредственное отношение. «Чем сильнее угнетала Гоголя мысль о раздробленности жизни, тем решительнее заявлял он о необходимости широкого синтеза в искусстве» [6, с. 13]. В таком случае его уход от мирских тем в писательстве – не отказ от художественности, а, напротив, обращение к художес-

твенности высшего порядка, гораздо более сильной в полноте синтеза и возможной степени воздействия. Единение искусств, усиливающее общее впечатление, их соавторство и в театре, и в храме служат для достижения одной цели, воплощения одного замысла.

Во многом сходятся принципы организации пространства храмового действия и театрального. «Театральное пространство характеризуется четким разделением частей (сцены и зала), одна из которых занимает главенствующую позицию центра (сакральное пространство) и определяет существование второй части (зала); при этом установленные границы постоянно преодолеваются за счет сопереживания и постоянно выстраиваются вновь за счет действия “четвертой стены”» [7, с. 588]. Пространство храмового действия также разделяется надвое, и одна из частей также «занимает главенствующую позицию центра (сакральное пространство) и определяет существование второй части (зала)», но, в отличие от театра, в храме отсутствует «четвертая стена», а установленная граница сохраняется за счет благоговения пред священностью сакрального пространства центра, физическое пребывание в границах которого возможно только избранным (в отличие от театра, в котором попасть на сцену – вероятность не исключительная, но порой заданная постановщиком).

Театральность пространства проявляется в четком обозначении его границ. «Сценическое пространство всегда имеет реальную физическую границу, будь то рампа с занавесом или ковер, разложенный на улице бродячей трупой» [8]. Отграниченность пространства рампой и кулисами при полной невозможности перенести художественно реальное (а не подразумеваемое) действие за эти пределы – закон театра, который лишь подкрепляется тем, что каждый случай его нарушения (например, перенесение действия в зрительный зал) приобретает острую структурную отмеченность. Пространство храмового действия также имеет реальные физические границы, хотя богослужение в какой-то мере есть не что иное, как попытка перенестись в пространство метафизическое.

Время в театре всегда настоящее, действие всегда происходит «здесь» и «сейчас». Эпохальная маркировка драматургического материала не имеет значения. Сопричастность возможна лишь в настоящем. Однако и в церковном действии наличествует устремленность к вневременному через сегодняшнее. «И весь переносится мыслию иерей во время, когда совершилось Рождество Христово, возвращая прошедшее в настоящее...» [4, с. 324]. Театр и храм – инструменты для производства пространства-времени, внеположного (противоположного) реальному, эмпирическому и – одновременно – сопряженного, сопредельного с ним.

Театр – это «машина», из которой появляется Бог, ибо постижение бесконечных смыслов в театре сопоставимо с божественным откровением.

Сходство с театром в отсутствие незначимых движений проявляется в действиях священнослужителей. А. Д. Попов писал: «Театр в основном – это зрелище. Разумеется, ведущим выражением мысли на театре является слово, но из этого не следует, что мы можем отказаться от всего комплекса выразительных средств театра: от тела, движения, мизансцены и т. д. Слово должно в театре быть оснащено всем комплексом пантомимических моментов. В этом действенная порода сценического зрелища» [9, с. 104]. Ведущим выражением мысли в церкви также является слово, Слово Божие, которое само по себе, вне иных выразительных средств очень сильно и действенно. Однако Гоголь в «Размышлении...» комментариями дополняет Слово «комплексом пантомимических моментов»: «...поклоняются оба Святому Хлебу, как поклонялись пастыри отцы новорожденному Младенцу...» [4, с. 325], «поклоняется..., как бы он поклонялся самому воплощению Христову, и приветствует в сем виде хлеба... появление Небесного Хлеба...» [Там же, с. 324]. Поклониться хлебу, «как поклонялись пастыри отцы новорожденному младенцу», – состояние кланяющегося или, скажем так, атмосферу ситуации поклона передает этот сравнительный оборот. Местоположение и схема передвижения священнослужителей в «Размышлении...» сопоставимы с мизансценическим решением спектакля. Цель любой мизансцены состоит в том, чтобы «выявить духовный мир находящихся в этой мизансцене людей, наглядно обнаружить отношения между действующими лицами» [10, с. 78]. Движение актера, мизансцена, «не есть только простое психологически или бытовое оправданное перемещение действующих лиц на сцене... [Она] есть смысловое, действенное решение сценического образа» [Там же, с. 79]. Одновременно с этим мизансцена является «пластическим образным выражением мысли отдельного куска» [Там же, с. 78]. Мизансцены храмового действия, сколь ни скупы они в своем разнообразии, выявляют духовный мир находящихся в этой мизансцене и наглядно обнаруживают взаимоотношения (в том числе иерархические) священнослужителей.

В богослужении все символично, иконно, знаково: не только иконостас и церковное пение, но и весь богослужебный чин, весь так называемый церемониал. Еще одна сходная черта отмечена Л. Гинзбург: «В театре и храме зритель должен видеть не предметы, а некоторые признаки предметов. Одни предметы имеют только блеск, другие – только форму, а третьи – только благоухание». «Театральность символична», а значит,

и символы театральны, и, соответственно, пространство Церкви, наполненное символами, сотканное из символов, символопорождающее и символами же порожденное, в высшей степени театрально. При всем том, одно и то же движение, выполненное в разный период богослужения, по Гоголю, символизирует различное: «кадит пред вертепом, изображая в сем каждении то благоухание ладана и смирны, которые были принесены вместе с златом мудрецами...» [4, с. 325], «с кадильницей в руке идет диакон исполнить благоуханьем храм, навстречу идущего Господа, напоминая кажденьем о духовном очищении душ наших...» [Там же, с. 336]. В театре же система символов каждого спектакля в значительной мере неизменна, и если в начале спектакля символ означает то-то и то-то, к концу спектакля символ может лишь дополниться значением, не исключаящем изначально заявленное толкование. Но Гоголь определяет отношение к действию, внутреннюю мотивировку движения, в этом в некоторой степени проявляется схожесть с работой над спектаклем – каждому движению, каждой реплике необходимо оправдание и мотивация (знать, для чего и почему рождается реплика или жест, – потребность актера/режиссера). «И, сотворив поклонение, отходит иерей на горнее место, как бы во глубину боговедения..., как бы то возвышеннейшее, всюду носящее место, где Сын пребывает в лоне Отчем единством Духа Святаго. И восхождением своим изображает иерей восхождение Самого Христа вместе с плотью в лоно Отчее, призывающее человека вослед стремиться в лоно Отчее...» [Там же, с. 335].

В стремлении сделать доступным пониманию хотя бы зримое, Гоголь порой озвучивает произносимое не вслух, а «про себя», словно священник и дьякон – герои, им самим выдуманные («Священник и дьякон произносят в себе...», «произнося внутри самого себя...», «воскликает мысленно...»), или дает ремарку, определяющую позицию – не зрительскую ли? – прихожан: «...Отдергивается церковная занавесь, которая отдергивается только тогда, когда следует поднять мысль молящихся к высшим горним предметам...» [Там же, с. 327]. Замечательно странная формулировка: не «отдергивается..., когда следует молящимся поднять свою мысль к...», а «когда следует поднять мысль молящихся...». Фигура некоего устроителя действия проскальзывает легкой тенью как знак возникающей режиссуры воздействия. Школьный приятель Гоголя Василий Любич-Романович вспоминал, что тот в церкви «молитвы слушал со вниманием, иногда даже повторял их нараспев, как бы служа сам себе отдельную Литургию...» А однажды «Гоголь, недовольный пением дьячков, зашел на клирос и стал подпевать обедню, ясно произнося слова молитв,

но священник, услышавший незнакомый ему голос, выглянул из алтаря и, увидев Николая Васильевича, велел ему удалиться» [2]. Стремление очутится «по другую сторону» уже тогда не давало ему покоя, вместе с ощущением, что только он знает «как».

Ю. М. Лотман отмечает диалогическую природу сценического текста («Спектакль, с одной стороны, ведет диалог с пьесой, но с другой – со зрителем» [7, с. 607]) и его знаковую сгущенность, возникающую вследствие того, что «сценический мир является знаковым по своей природе» [Там же, с. 791]. Но как спектакль представляет собой определенным образом организованный диалог героев друг с другом, так и православное богослужение – это всегда диалог: священник – певчие, священник – прихожане, однако здесь мы сталкиваемся с существенным отличием диалога в церковной службе от диалога театрального. В отличие от любого другого диалога, в театральном диалоге «должны выявляться через действие характеры действующих лиц» [11, с. 7], так определяет А. М. Паламишев сущность диалога, вводящего зрителя в театральное действие. А в диалоге церковного действия многообразие характеров исключается. Характеры отсутствуют – вместо них смиренно взывающая к Богу паства. Исключение характерности действующих лиц церковного служения не допускает элемента игры в поведении действующего/служителя. «Священник не актер, он посредник, он предстоит, он не играет Христа, он стоит на месте Христа, молится за всех. У священника это совсем не роль, он не перевоплощается – это духовное, таинственное переживание, когда человек проникается духом Христовым. Он не играет никакой роли, он служит, и это большая разница, совсем другое качество». Таким образом определяет основное отличие действия церковного от действия театрального протоиерей Николай Ведерников, клирик храма святого мученика Иоанна Воина [12]. Однако Гоголь пишет: «...Приступают к облачению себя в священные одежды, чтобы отделиться не только от других людей, – и от самих себя (!), ничего не напомнить в себе другим похожего на человека, занимающегося ежедневными житейскими делами» [4, с. 318]. *«Отделиться от самих себя»* – есть некоторая двусмысленность в этом выражении, ведь и актер, перевоплощающийся в героя пьесы, некоторым образом «отделяется от самого себя», процесс подготовки к спектаклю заключается в том числе в «облачении в... одежды, чтобы отделиться не только от других людей, – и от самих себя», чтобы «ничего не напомнить в себе другим»... Режиссура Гоголя не противоречит действию, но проявляется едва уловимыми эпитетами: «Тихо и ободренным голосом диакон произносит: «Аминь» [Там же, с. 327]. Текст литургии в основных

ее частях один и тот же, но каждая литургия дает возможность пережить его по-новому, а, следовательно, и заново пережить встречу с Богом. Но из дня в день произносить один и тот же текст «тихо и ободренным голосом» – это уже театр.

-
1. Русская старина. 1902. № 9. Цит. по: *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990.
 2. *Воропаев В. А.* «Размышления о Божественной Литургии» Николая Гоголя: из истории создания и публикации. URL: <http://www.rusimfonia.ru>
 3. Театр : (О зрелищах, развлечении и театре). М., 1998.
 4. *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990.
 5. *Иоанн Кронштадтский.* Мысли о Церкви и православном богослужении. Т. 1. СПб., 1905.
 6. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996.
 7. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 2005.
 8. *Возглицева К. И.* Театральное пространство: культурологический аспект // Изв. Ур. гос. ун-та. 2005. № 35 // URL: <http://www.usu.ru>
 9. *Попов А. Д.* Творческое наследие. М., 1980. Кн. 2.
 10. Цит. по: *Генова Н. М.* Выпускная квалификационная работа : учеб.-метод. пособие. Омск, 2005.
 11. *Паламишев А. М.* Театр Н. В. Гоголя: Природа театральности прозы писателя. М., 1982.
 12. URL: <http://www.voskres.ru>

Дж. Л. Лундبلاد
г. Гетеборг (Швеция)

Своеобразие жанра «Сибирской тетради» Ф. М. Достоевского*

Те, кто еще не знаком с содержанием «Сибирской тетради», которую вел Ф. М. Достоевский в годы пребывания на каторге в Омске, прежде всего спрашивают, что именно можно найти в «тетрадке каторжной»? На это возможны два ответа – простой и сложный. Простой ответ следующий: в ней есть множество интересных, смешных, удивительных, печальных и тонких записей! Сложный ответ, однако, показывает, что «Тетрадь» является комплексным и своеобразным собранием отрывоч-

* Работа выполнена под руководством доц. А. В. Подчиненова.
© Лундبلاد Дж. Л., 2009